

CAMILA ANTUNES MADEIRA DA SILVA

Memorias callejeras

Brasília, 2014

CAMILA ANTUNES MADEIRA DA SILVA

Memorias callejeras

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Alvim

Brasília, 2014

AGRADECIMIENTOS

A todos que se confessaram sobre seus íntimos nas gravações;

À Diana pelas ajudas, revisões, formatações (e o cavalete);

À minha avó pelas tintas (e pelo entusiasmo);

À minha mãe pela paciência;

Ao meu orientador Pedro Alvim, por tudo e mais um pouco.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Percorrendo Paredes	9
2. A Pintura	13
3. Referências	25
Conclusão	36
Bibliografia	37

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Minha avó sempre foi feliz (2011).	10
Figura 2. Motivos outros que não os florais (2012).....	10
Figura 3. O que é um cobogó? (2012).	11
Figura 4. Sem Titulo (2012).	14
Figura 5. Sem Titulo (2012).	14
Figura 6. Tren de la Sabana (2013).	15
Figura 7. Trem abandonado (2012).	15
Figura 8. La Candelaria (2013).	16
Figura 9. Sem Titulo (2013).	16
Figura 10. Sem Titulo (2013).	17
Figura 11. Sem Titulo (2013).	17
Figura 12. Sem Titulo (2013).	17
Figura 13. Sem Titulo (2013).	18
Figura 14. Sem Titulo (2013).	18
Figura 15. Sem Titulo (2013).	18
Figura 16. Paredes da Colômbia (2013).	19
Figura 17. Cabo de La Vela (2014).	20
Figura 18. Cabo de La Vela, Guajira (2014).	20
Figura 19. (a) Sem Titulo (2014), (b) Cartagena I (2013).	21
Figura 20. (a) Sem Titulo (2014), (b) Santa Clara, Cuba (2013).	21
Figura 21. Cartagena (2014).	22
Figura 22. El Chorro (2014).	22
Figura 25. Charlie the Model #5 (1976).	26
Figura 26. House #3 (1976).	28
Figura 27. Space ² (1976).	28
Figura 28. Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands (1976).	28
Figura 23. Amas Coquilles (1970).	30

Figura 24. Travesé (1984).	30
Figura 29. Marilyn Monroe (1963).	31
Figura 30. Coucou Bazar (1973).	31
Figura 31. Untitled (1959/1960).	31
Figura 32. Untitled (1959).	31
Figura 33. Untitled (1959).	32
Figura 34. Bâche De Signalisation Fontana (1961).	32
Figura 35. Bâche De Signalisation De L'armee Americaine (1961).	32
Figura 36. Eaten partly by: Visitors of the Biennale of Sydney (1979).	33

INTRODUÇÃO

Cuarto Solo

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe.

Alejandra Pizarnik

Este trabalho busca sintetizar a poética que tenho desenvolvido ao longo do bacharelado em Artes Plásticas bem como expor seu mais recente resultado, a série de pintura abstrata intitulada *Memorias callejeras*. A série trabalha com elementos estéticos e poéticos das paredes de rua, especificamente das que percorri na Colômbia. Percebo as paredes de rua como suportes nos quais se registram as interações que ocorrem no espaço urbano que as cercam, interações de indivíduos que formam um coletivo e que, quando registradas, configuram-se em um tipo de memória da cidade. A marca física que se produz aí é como a materialização de um tempo que se mostra tanto por meio da degradação, quanto da formação dessa memória e, de forma abstrata, torna a parede um espaço que é também tempo. Minha proposta é reexperimentar o processo de registro do tempo através do suporte da pintura.

A significação que dou para a parede se relaciona com o meu íntimo¹, que é acessado no ambiente comum (ou compartilhado), através desse elemento material que me suscita uma série de reflexões. O interesse pelo aspecto material do “espaço-parede” se relaciona com uma dicotomia que se cria entre degradação material e construção da minha subjetividade. Ao mesmo tempo em que a matéria se deteriora paulatinamente, vou construindo uma poética fundada na percepção subjetiva de aspectos como o tempo, a decadência e a morte. De forma similar,

1 Ao longo deste trabalho utilizarei diversas vezes o termo “íntimo”, referindo-me ao que é particular ao indivíduo e que, por tanto, gera inquietações que nem sempre são racionalizáveis ou facilmente definíveis. Estou consciente de que é um conceito demasiadamente abstrato, mas posto que meu trabalho nasce justamente dele, não posso deixar de abordá-lo. Meu objetivo não é, no entanto, explicá-lo, mas sugeri-lo.

acredito que esse espaço comum é o meio que possibilita o acesso de outras pessoas a seus próprios íntimos. Entretanto, isso pode ocorrer com variados elementos, de naturezas distintas, como o chão, as árvores, os cheiros, as pessoas etc. Posto isso, o trabalho consiste, ademais das minhas pinturas, no recolhimento de depoimentos, gravados no formato de áudio, de diversas pessoas falando sobre o que, nas ruas, lhes produz certos sentimentos e que sentimentos são esses.

Em um primeiro momento falarei sobre meu percurso artístico, que me levou a chegar a essa poética. Em seguida falarei sobre como comecei a pintar, chegando à série em questão, quando serão abordados aspectos metodológicos do trabalho. Após, discorrerei sobre minhas principais referências nos campos da arte e da literatura, para, finalmente, concluir com possíveis desdobramentos que esse trabalho pode vir a ter.

1. PERCORRENDO PAREDES

Acho que poderia dizer que havia para mim, desde o princípio, um tipo de afinidade com as paredes. Esse pano de fundo que acaba exercendo, com a descrição que lhe é inerente (que diz tudo e não diz nada), a função de determinar o que é ambiente interno, e por tanto associado ao íntimo, e o que é ambiente externo, e por tanto associado ao comum². Foucault afirma que o espaço contemporâneo talvez ainda não esteja completamente dessacralizado e que isso afeta nossa vida prática à medida que nos deixamos comandar por certo número de oposições intocáveis, como por exemplo, o espaço privado e o espaço público (FOUCAULT, 1984). Já que meu interesse era pelo íntimo, primeiro veio a atração pelas paredes internas, mais especificamente aquelas forradas com papel de parede e, dentre elas, ainda mais especificamente aquelas cujos papéis de parede estavam descascando e revelavam, portanto, pedaços do que havia por trás.

Meus primeiros trabalhos, instalações, tinham paredes como elementos emblemáticos. Como eu falava de ambientes internos que insinuavam intimidade, optava por utilizar papéis de parede cujos padrões me permitiam jogar com essas sensações. Em *Minha avó sempre foi feliz* (Fig. 1) há, ocultadas atrás de pedaços soltos de papel de parede, fotos da juventude de minha avó nas quais é vista angustiada. Em oposição estão as fotos expostas, como que orgulhosamente, no pequeno espaço criado (simultaneamente sufocante e aconchegante), em que é vista cumprindo seu “papel” com satisfação. A obra fala da passagem (ou abdicação) da identidade de mulher para a de mãe e esposa, e, mais além, sobre a restrição da mulher à esfera doméstica, focando-se no contexto da mulher na década de cinquenta. Nesse trabalho a parede funciona como componente limítrofe (ou até fronteiro)³, que separa o que se mostra do que se oculta e, ainda que em um ambiente interno, o que é íntimo e o que é comum.

2 Ao longo deste texto se utilizará o termo “comum” não no sentido de ordinário, mas no sentido de compartilhado, de feito em conjunto.

3 A ideia de limite ou fronteira se associa para mim a uma ideia de margem pensada a partir de *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa. Vejo essa terceira margem como a metáfora de um espaço que não se define completamente nem como uma coisa, nem como outra (existem apenas duas margens em um rio, uma terceira margem poderia ser um espaço de ruptura das normas, entre as duas), e está então no limite. Em *Minha avó sempre foi feliz*, a linha tênue entre o íntimo e o comum seria uma terceira margem.



Figura 1. *Minha avó sempre foi feliz* (2011).

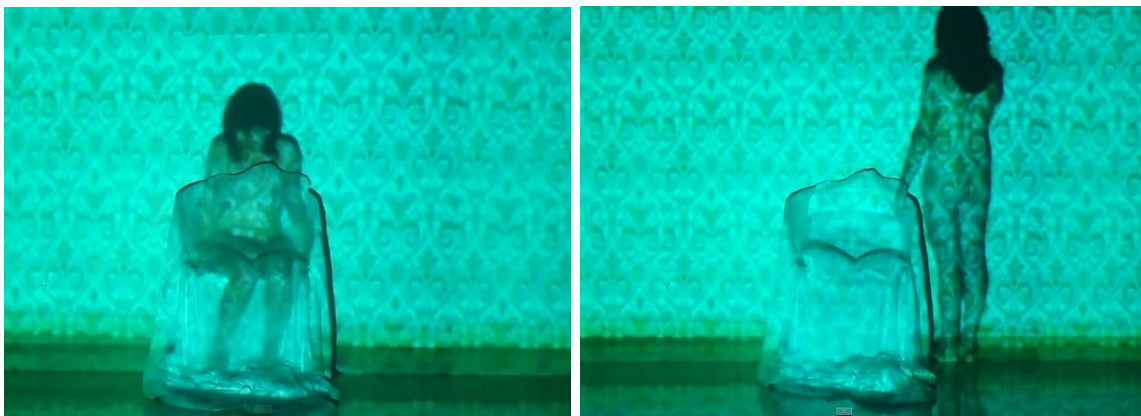


Figura 2. *Motivos outros que não os florais* (2012).

Depois, em parceria com Camila Ligabue, na videoinstalação *Motivos outros que não os florais* (Fig. 2), o papel de parede deixa de ser fundo para tornar-se o principal da obra. Ele é projetado em toda superfície branca que compõe a obra e na mulher nua que interage com esses elementos, que são a própria parede branca, um tecido colocado sobre uma cadeira e um quadro branco. Essa projeção é, por sua vez, gravada e novamente projetada na presença dos mesmos elementos (exceto a mulher, que se torna, junto com o papel de parede, o elemento mais virtual da obra) e de uma escultura em gesso de um torso de aspecto lânguido que antes não estava

presente e agora entra como o elemento físico no qual se sobreporá a mulher projetada, provocando uma mescla de materialidade e virtualidade. A parede, nesse caso, percebida pela predominância do papel de parede, se metamorfoseia em todo o resto da obra e deixa de ser limítrofe para tornar-se um corpo, ocupando na obra o lugar que em princípio seria o da mulher. A parede se torna a obra em si e a mulher se torna parede.

Depois veio o interesse pelas paredes externas. O primeiro trabalho que as abordou, *O que é um cobogó?* (Fig. 3), também uma instalação, jogava com as formas de Brasília, minha cidade natal. Tijolos vazados escondiam e revelavam fotos familiares tiradas nas ruas da cidade em seus primeiros anos, impressas em papel vegetal, criando um vínculo com a luz já que sua incidência influenciava na visualização das imagens. A obra era para mim uma metáfora do contraste entre o comum e o íntimo, que são separados, mas que coexistem. Convida o espectador a adentrar o espaço íntimo alheio desde fora, como se o trabalho comportasse ao mesmo tempo um espaço interno e um espaço externo, sendo o interno caracterizado pela expressão do espaço íntimo trazida pelas fotos, e o externo representado pelo tijolo e pelo comum trazido pela presença do outro, observador da obra. A associação com os cobogós serviria como o elemento limítrofe e ao mesmo tempo tênue, já que divide e compartilha as duas coisas.



Figura 3. *O que é um cobogó?* (2012).

Daí em diante esse contraste foi se evidenciando: paredes externas domiciliares, fachadas de lojas, trens abandonados, muros velhos e sujos, paredes cobertas com cartazes enrugados de cola e de chuva (colados sobre outros cartazes ainda mais enrugados), e todo o resto que as ruas proporcionassem me atraíam estética e conceitualmente. Por serem comuns, mas, ao mesmo tempo, por me despertarem sensações íntimas (ligadas, por um lado, à forma como me sentia com

a materialidade daquelas paredes, e, por outro, por me fazerem refletir sobre o tempo passando com essa força que deteriora) pareciam criar uma espécie de memória das ruas já que guardavam as marcas do tempo. Senti a necessidade de produzir um trabalho que, em termos de linguagem, se aproximasse mais da materialidade que me instigava, e que falasse da parede de forma mais essencial, e percebi na pintura essa possibilidade.

2. A PINTURA

Minha transição da instalação para a pintura deveu-se a que a montagem de uma instalação, por envolver outro tipo de relação com a matéria, começou a me parecer menos íntima, enquanto a pintura pedia uma interação mais corporal. Foi como dito anteriormente, pela necessidade de me aproximar da materialidade das paredes. Até então minha experiência com pintura se restringia à disciplina de Pintura 1, que cursei em 2010. Desde esse momento o que eu mais gostava nessa linguagem era poder manipular o material, mas, diferentemente da escultura (que em certo momento também me despertou grande interesse), em um suporte plano.

No ano de 2012, viajei pela primeira vez para Bogotá, Colômbia. Lá tirei fotos de algumas paredes que me chamaram a atenção, mas não sabia que mais tarde as utilizaria como referências. É importante pontuar que paralelamente crescia em mim um interesse pelos temas da América Latina e que eu queria de alguma forma, incluir isso no meu trabalho. Chegando ao Brasil comecei a pintar. Tendo a arte urbana como referência, utilizei estêncil e colagem para representar a América Latina em minha primeira pintura (Fig. 4). Em cima, a colagem de dois coquetéis molotov feitos com garrafas de Coca-Cola, embaixo, em estêncil, Frida Kahlo, pintora mexicana que se tornou ícone pop, e, sobre ela, a Virgem de Guadalupe, padroeira do México e símbolo de sua religiosidade, sugeriam o imperialismo cultural, mas também a resistência.

Depois, querendo continuar a explorar possibilidades temáticas, conceituais e expressivas ligadas à América Latina, decidi trabalhar com um padrão de lhamas no qual sobreporia outra imagem. No entanto, feito isso, não senti a necessidade de seguir agregando elementos, então apenas passei uma camada de branco por cima para dar a sensação de uma placa envelhecida e dei a tela por terminada (Fig. 5). Daí surgiu a ideia de tornar protagonista o que eu estava antes pintando como fundo.



Figura 4. *Sem Título* (2012). Técnica mista, 70x60 cm.



Figura 5. *Sem Título* (2012). Acrílica sobre tela, 60x80 cm.

A fim de explorar tais possibilidades, pinte uma tela (Fig. 6) baseado em uma foto que tirei de um trem abandonado em Bogotá (Fig. 7). Havia nesse trabalho uma preocupação com a composição e com que se pudesse não reconhecer, mas entender o que estava ali representado. Para conseguir um efeito mais similar nos descascados, passei uma base de argamassa na tela antes de pintar com tinta acrílica.



Figura 6. *Tren de la Sabana* (2013). Técnica mista, 90x30 cm.



Figura 7. *Trem abandonado* (2012).

As duas pinturas posteriores (Fig. 8 e Fig. 9), feitas na disciplina de Pintura 2, já não apresentavam uma preocupação propriamente dita com a composição e nem uma intenção de que se percebesse uma ligação tão direta com as paredes, apesar de ainda possuírem argamassa na base. Foi pensando nessas paredes desgastadas, que meio revelam meio ocultam cores, texturas, linhas, manchas, que essa ideia se solidificou. O tempo, apesar de ser uma dimensão subjetiva, deixa marcas concretas no espaço, como o desgaste e a degradação, por exemplo. Tendo isso em conta desenvolvi meu trabalho sobrepondo camadas, lavando-as e secando-as, quantas vezes

fossem necessárias, a fim de acelerar o processo de desgaste e, de certa forma, experimentá-lo pessoalmente, exercendo uma função análoga a do tempo que, simultaneamente ativo e passivo, deixa registrada alguma coisa naquele suporte. Ativo, porque estou interferindo diretamente no que se tornará a obra. Passivo, porque minha vontade termina, por mais que eu tente controlar o processo, tendo que se submeter ao que é produzido pelo tempo.



Figura 8. *La Candelaria* (2013). Técnica mista, 70x80 cm.



Figura 9. *Sem Título* (2013). Técnica mista, 60x80 cm.

Nesses primeiros trabalhos pensei em revelar a primeira camada através da lavagem da segunda camada, e assim sucessivamente. Esse processo, que sigo realizando, consiste em pintar com tinta acrílica (já que é uma tinta de secagem rápida) a primeira camada de forma que a tela seja totalmente preenchida pela cor escolhida e deixar secar totalmente. Depois pintar a segunda camada, também preenchendo totalmente a tela, sem deixar que se seque por completo para que a lavagem seja possível. O resultado depende do tempo de secagem de cada camada: se espero pouco tempo, uma maior quantidade de tinta pode ser retirada, e a cor predominante geralmente acaba sendo a anterior; se espero que se seque quase totalmente, quase sempre a cor predominante é a última. O que chamo de lavagem é a retirada de tinta, com a utilização de um rolinho molhado. Se o rolinho está encharcado utilizo um pano para evitar ou preservar as marcas de escorrimento da tinta misturada à água. Se o rolinho está apenas molhado (retiro o excesso antes de utilizá-lo) se produzem manchas. Dessa forma consigo o registro de um processo temporal efetivo.

Nos próximos trabalhos (Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14 e Fig. 15), devido a sugestão do professor Elder Rocha, deixei de utilizar argamassa e comecei a explorar aquilo que

se podia produzir apenas com a tinta e os procedimentos mais comuns da pintura. O resultado me agradou bem mais, já que foi possível explorar melhor as camadas e suas “transparências”, acabando com a sensação de peso que a argamassa trazia e deixando o trabalho mais fluido. As camadas são um aspecto importante no processo de experimentar o desgaste e há uma consequência atrelada a isso: a ausência de vestígios tradicionais que, de forma explícita, delatam a presença do artista, como pinceladas ou marcas que sugerem movimento ativo, como o *dripping*.



Figura 10. *Sem Título* (2013). Acrílica sobre tela, 50x70 cm.



Figura 11. *Sem Título* (2013).
Acrílica sobre tela, 80x60 cm.



Figura 12. *Sem Título* (2013).
Acrílica sobre tela, 80x50 cm.



Figura 13. *Sem Titulo* (2013).
Acrílica sobre tela, 80x50 cm.



Figura 14. *Sem Titulo* (2013).
Acrílica sobre tela, 80x50 cm.



Figura 15. *Sem Titulo* (2013). Acrílica sobre tela, 80x50 cm.

Nessa época eu utilizava referências de imagens que encontrava na internet de paredes degradadas. Essas referências eram utilizadas apenas com o intuito de pensar as cores, nunca tive intenção de simular uma parede. Como as fotos eram de paredes aleatórias e não de uma região específica, eram geralmente de cores mais sóbrias, e assim minha paleta se formou com a predominância de cores como preto, ocre, marrom, cinza, amarelo e branco, ainda que eu tenha uma ou outra vez utilizado cores como vermelho, laranja, azul e verde.

Terminada a disciplina de Pintura 2, que cursei simultaneamente com Ateliê 2, no ano de 2013, realizei meu intercâmbio acadêmico na cidade de Bogotá. Meu interesse por estudar América Latina crescia e passei um ano estudando seus temas em diversos departamentos da universidade. Pude viver em um país que, apesar das similitudes histórico-sociais, se distingue do Brasil em tão numerosos aspectos. Durante esse período pude conhecer algumas cidades colombianas cujas paredes que mais me chamaram a atenção eu fotografei (exemplos na Fig. 16), formando o banco de imagens que utilizo como referência na série *Memorias callejeras*.



Figura 16. Paredes da Colômbia (2013).

Vi-me pensando sobre a natureza histórica, cultural e social dos locais que percorria. Pensei quão característica seria uma parede latino-americana, que símbolos possuía, que marcas a constituíam, e em todas as coisas que parecia querer dizer sobre a região e, até mais, sobre seu povo. O tipo de degradação que se percebe na América Latina é específico. As paredes são comumente coloridas, na maioria das vezes rebocadas (enquanto na Europa, por exemplo, é

comum ver paredes de tijolo aparente ou de pedras) e exaustivamente repintadas. Todavia, não busco generalizar minha impressão, mas falar de uma experiência pessoal que vivenciei no último ano através dessas paredes que me percorriam ao mesmo tempo em que eu a elas.

Com isso, minha paleta ganhou umas tantas quantas cores e minhas referências deixaram de se restringir necessariamente a paredes, podendo basear-me nas cores predominantes de um lugar. Um exemplo disso é a obra *Cabo de la Vela* (Fig. 17), a única pintada durante meu intercâmbio, cuja referência é a Guajira (Fig. 18), um departamento colombiano desértico onde há, extraordinariamente, uma predominância fortíssima de ocre e azuis.



Figura 17. *Cabo de La Vela* (2014).
Acrílico sobre tela, 60x45 cm.



Figura 18. Cabo de La Vela, Guajira (2014).

As cores na série *Memorias callejeras* são mais saturadas, pois há um desprendimento da representação da parede como tal e mais liberdade no processo. Não utilizo mais referências fotográficas diretas nas pinturas, apenas deixo o processo fluir. Curiosamente, depois de concluídos, algumas telas terminam se assemelhando a fotos que nem sequer me lembrava (Fig. 19 e Fig. 20). Ocorre também o oposto, e as telas se dissociam da verossimilhança das paredes ainda quando as cores foram inspiradas na estética de uma cidade específica (Fig. 21 e Fig. 22).



(a)



(b)

Figura 19. (a) *Sem Titulo* (2014). Acrílica sobre tela, 50x70 cm; (b) *Cartagena I* (2013).



(a)



(b)

Figura 20. (a) *Sem Titulo* (2014). Acrílica sobre tela, 60x80 cm; (b) *Santa Clara, Cuba* (2013).



Figura 21. *Cartagena* (2014). Díptico, acrílica sobre tela, 2 de 50x50 cm.



Figura 22. *El Chorro* (2014). Acrílica sobre tela, 90x90 cm.

Penso que há certa solidão nessas paredes, ainda quando suas cores vibram. Mas solidão por que, se estão na rua? Será que o espaço externo é, finalmente, mais solitário que o espaço interno? Não está a solidão situada precisamente no âmago e, por tanto, no íntimo? Então veio como naturalmente haveria de vir, o questionamento: não pode o espaço comum ser também íntimo? Ora, se uma parede, em uma avenida qualquer, é capaz de produzir sensações tão particulares em mim, como não poderia ser? E não seria o íntimo, finalmente, essencialmente comum? Talvez cada marca, cada risco, cada presença acumulada (tinta sobre tinta, massa sobre tinta, seguida de tinta, papel sobre papel etc.) ou cada ausência adquirida (pedaços de argamassa que caem, buracos, riscos etc.), reflitam a identidade coletiva, a subjetividade dos indivíduos que compartilham a cidade e, ao mesmo tempo, estejam mostrando a mim, estritamente, minha própria subjetividade arraigada em minhas próprias questões. Essa subjetividade, como um muro que se descasca, que é riscado, sofre a interferência do externo, do outro.

Um espaço compartilhado, me parece, tem o potencial de abarcar tantas percepções acerca dos elementos cotidianos das cidades, tantos íntimos que variam de pessoa para pessoa, que me ocorreu relacionar esse aspecto de forma mais direta ao trabalho. Decidi então gravar áudios de depoimentos de pessoas de diversas partes, falando sobre o que nas ruas lhes desperta sentimentos e reflexões, sobre quais são esses sentimentos e reflexões e sobre porque creem que isso ocorre. Esse experimentar de íntimos se organizaria espacialmente de forma que, antes de observar as pinturas, o espectador fosse convidado pela disposição da obra na galeria a se sentar e colocar os fones de ouvido para escutar depoimentos que tratam de experiências pessoais⁴. A primeira experiência, auditiva, produz uma espécie de pintura mental que, baseada nos relatos, é realizada pelo que escuta. A segunda experiência, visual, lhe retira a informação auditiva para que o exercício se inverta e o observador se instigue a fazer o caminho contrário, vendo a pintura e imaginando a minha experiência íntima.

Essa instalação sonora, associada à pintura, poderia trazer uma camada de realidade adicional ao trabalho, aproximando-se da realidade da rua que contrasta com seus muros. O espaço urbano é compartilhado por indivíduos que, se vistos em conjunto e sob pouca análise, não são percebidos de maneira individualizada. Mas basta dedicar um pouco mais de atenção

4 Na exposição *Sem Título* que será realizada na galeria Espaço Piloto não será possível expor nessa disposição devido ao espaço limitado destinado a cada obra.

para dar-se conta de suas particularidades. Ainda que integrantes de um corpo coletivo, cada pessoa possui sua história, sua personalidade, suas convicções, e a incidência de seu convívio nas paredes configura o que chamo de *memória* da cidade. Os áudios, a partir do momento que passam a fazer parte da obra, podem ser pensados como um conjunto de subjetividades de indivíduos que, agora conformando um grupo, interfere na pintura, pois interfere na percepção da mesma.

3. REFERÊNCIAS

Rosalind Krauss inicia o capítulo sobre Francesca Woodman em *Bachelors* com uma anedota. O professor Johannes Itten, da *Bauhaus*, pede a alunos avançados que desenhem dois limões sobre um livro verde. Devido à simplicidade do exercício os alunos o realizam rapidamente. Itten parte os limões e pede aos alunos que o provem, perguntando “Vocês têm certeza que conseguiram capturar a realidade do limão?”⁵ (KRAUSS, 1999, p.161). Essa realidade do limão é o dito “mundo da objetividade” da *Bauhaus*, que tem a ver com as propriedades reais dos objetos e materiais (por exemplo, a dureza, o brilho, a frieza do metal) e seu caráter objetivo. A introdução de um problema para gerar inquietudes e servir, assim, como instrumento pedagógico, é outra característica da *Bauhaus* que Krauss comenta, apontando nela o legado do modernismo: basear-se na objetividade e fugir tanto quanto seja possível da subjetividade, por medo de cair no puramente pessoal (KRAUSS, 1999).

Francesca Woodman, artista cujo trabalho eu admiro muito, respondia, segundo Krauss, aos problemas que lhe eram apresentados na *Rhode Island School of Design*, de maneira inegavelmente subjetiva e pessoal. Pode-se pensar a fotografia de Woodman como repleta de intenções de passar para sua obra uma percepção que vá mais além de “achatar” uma pessoa para que ela caiba no papel. Quando a fotógrafa, na série *Charlie the model* (Fig. 25), se desnuda e começa a dançar em volta do modelo que segura a pose sem demonstrar emoções, para fazê-lo se entregar ao “papel”:

“Para Woodman, este entregar-se ao papel foi tanto o *significado* da pose e as condições da ‘linguagem objetiva’ do meio—condições que são sérias, mesmo cruéis, se realmente considerado, se tomado literalmente. Tudo o que você fotografa é de fato ‘achato para caber’ no papel e, assim, abaixo, dentro, permeando, cada suporte de papel, lá existe um corpo. E este corpo pode estar no extremo, pode estar com dor. A última entrada na série ‘Charlie the Model’ refere-se à morte. Vemos o Charlie de braços abertos no canto escuro, a dor do vidro pressionado contra seu peito. Não é visualmente uma imagem muito agradável; há muita sombra para lê-lo. Mas a legenda diz: ‘Às vezes, as coisas parecem muito escuras. O Charlie teve um ataque cardíaco. Espero que as coisas melhorem para ele.’” (KRAUSS, 1999, p.166. Tradução livre da autora).⁶

5 “Are you sure you’ve captured the reality of the lemon?” (KRAUSS, 1999, p.161).

6 “For Woodman, this giving oneself to the paper was both the meaning of the pose and the conditions of the ‘objective language’ of the medium—conditions that are serious, even grim, if really considered, if taken quite



Figura 23. *Charlie the Model #5* (1976).

Porém, são as séries *House* (Fig. 26 e Fig. 27) e *On being an angel*, bem como a transição da primeira para a segunda, que mais me interessam. A série *House* sempre me pareceu a mais especial. Seguramente pela relação que a artista estabelece com o espaço, de forma a misturar-se com ele, ora se camuflando nele, ora se tornando ele⁷. Como o nome sugere, a série é realizada em um ambiente interno, mas não o tradicional espaço interno que insinua conforto, que evoca a concepção de *lar*. Um espaço interno, invés disso, em ruínas. Um espaço interno que me provoca uma sensação similar a que tenho quando penso nas paredes externas, até mais forte. Mais forte por ser interno, precisamente, e possuir essa carga de espaço resguardado, protegido, espaço sacralizado do íntimo. Por ser sua antítese. Traz à tona outras emoções, diferentes das que se afloram em ver uma parede arruinada na rua. Ou em ver, até, um edifício abandonado por fora. A solidão não é tão brutal, na rua. Ao mesmo tempo é a mais brutal. Mas quando invadimos esse espaço tão evidentemente íntimo e o encontramos devastado, escancaram-se questões mais obscuras do indivíduo. O abandono, a decadência, a destruição, o fim. Um lugar que com toda

literally. Everything that one photographs is in fact ‘flattened to fit’ paper, and thus under, within, permeating, every paper support, there is a body. And this body may be in extremus, may be in pain. The last entry in the ‘Charlie the Model’ series refers to death. We see Charlie spread-eagled in the darkened corner, the pane of glass pressing against his chest. It is not visually a very pleasant image; there is too much shadow for it to read. But the caption goes, ‘Sometimes things seem very dark. Charlie had a heart attack. I hope things get better for him.’” (KRAUSS, 1999, p.166).

7 Há uma relação com a anteriormente mencionada instalação *Motivos outros* que não os florais. A relação da mulher com a parede (papel de parede projetado) através do jogo entre materialidade e virtualidade nessa obra se aproxima da que Woodman estabelece entre seu corpo e o espaço.

certeza um dia *foi*. E deixou de *ser* permitindo-se invadir pelo tempo em sua mais cruel verdade: a morte. Ao mesmo tempo em que preserva ainda algo de pessoal.

Todavia, segundo Krauss, é possível que a intenção primeira de Woodman não fosse tanto fazer pensar sobre essas questões, mas utilizar esses elementos destruídos da casa para inserir-se no trabalho, metamorfoseando-se e buscando, mais uma vez, “achatar-se para caber no papel”.

“Sempre para inserir o seu próprio corpo no campo do problema, para usá-lo, compreendê-lo, como o fundamento de qualquer sentido que a imagem possa fazer, é o padrão que emerge em todo o conjunto de problemas a que Woodman se propôs. ‘House’ é outra série, se foi uma tarefa ou não nós não saberemos. Talvez em algum momento os alunos tenham sido convidados a imaginar algo familiar, os seus próprios quartos, por exemplo. A resposta a ‘House’ é tomar um espaço em ruínas, uma casa na qual a tinta está descamando, o papel de parede descascando em longas tiras, o piso deformado e o reboco caindo. Mas essas coisas não são realmente os objetos da visão. Eles não são o que é examinado. Eles são o que é usado como substituto das superfícies, os elementos que achatam alguém para ‘caber no papel’. Para todos os lugares do campo fazemos a figura de Woodman: Agachado por trás da fachada da moldura de uma cornija, escondido por uma grande onda de papel de parede, desaparecendo na neblina achatada de uma fresta da janela. Apenas fora de vista, ela é o campo da experiência, pequena, frágil, deslizada logo abaixo da pele.” (KRAUSS, 1999, p.172. Tradução livre da autora).⁸

É na transição da série *House* para a série *On being an angel* que Woodman começa a colocar em questão a utilização de seu próprio corpo em suas obras. Aparentemente a artista se mostra cansada da persistência de sua imagem no desenvolvimento de seu trabalho. Mas, ainda em *House*, é fazendo uma analogia com um piano que a artista não poderia tocar já que, ao parar de tocá-lo em algum momento da vida, havia esquecido como ler as partituras⁹, que se dá conta do que será depois traduzido em *On being an angel*, e que revela na legenda de uma das fotos: “Então em algum ponto eu não precisei mais traduzir as notas; elas vieram diretamente para minhas mãos”¹⁰ (Fig. 28). Esse é o momento em que se percebe realmente como o próprio meio

8 “Always to insert her own body onto the field of the problem, to use it, understand it, as the ground of whatever sense the image might make, is the pattern that emerges throughout the problem sets that Woodman undertook. ‘House’ is another series, whether assignment or not we will not know. Perhaps at some point the students were asked to picture something familiar, their own rooms, for example. The response of ‘House’ is to take a dilapidated space, a house within which the paint is flaking, the wallpaper peeling off in long pastestiffened strips, the floorboards warped and the plaster falling. But these things are not really the objects of vision. They are not what is examined. They are what is used as surrogate surfaces, the elements that flatten someone ‘to fit paper.’ For everywhere in the field we make out the figure of Woodman: crouched behind the framelike facade of a mantel, hidden by a great curl of wallpaper, vanishing into the flattening haze of a window embrasure. Just out of sight, she is the field of experience, tiny, fragile, slid just beneath the skin.” (KRAUSS, 1999, p.172).

9 “I stopped playing the piano... And I had forgotten how to read music,... I could no longer play/I could not play by instinct.” (WOODMAN, 1976)

10 “Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands.” (WOODMAN, 1976)

de sua arte: “Nada pode ser mais preciso sobre um senso de você mesmo como o meio, o conduto, o plano de passagem.” ¹¹ (KRAUSS, 1999, p.173). Ser o meio de sua arte não implica necessariamente utilizar a própria imagem. Tentar experimentar o registro do tempo em um suporte através da minha intervenção enquanto artista me parece uma forma de colocar-me como um meio.



Figura 24. *House #3* (1976).



Figura 25. *Space²* (1976).

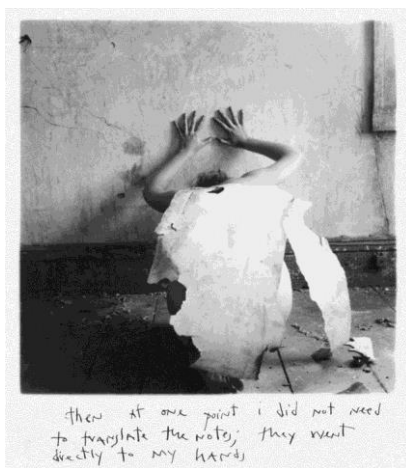


Figura 26. *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands* (1976).

11 “Nothing could be more precise about a sense of self as a medium, a conduit, a plane of passage.” (KRAUSS, 1999, p.173).

Em seu texto *Le doute de Cézanne*, Merleau-Ponty afirma que a pintura é uma forma particular do homem acessar o mundo, segundo a percepção. Essa percepção vai muito além do meramente visual, envolve uma maneira de ser, envolve expressão, individualidade, e “a tarefa a que o pintor se dedica consiste em transformar essa parcela de mundo em pintura”, em transubstanciá-la em pintura (MERLEAU-PONTY, 1945, apud PEDROSO DE LIMA, 1998, p.159). Para Merleau-Ponty, o exemplo máximo da busca incessante para conseguir passar da percepção para a pintura foi Paul Cézanne, afirmando que ele buscava a realidade sem se desfazer da sensação.

A pintura de Pierre Tal-Coat (Fig. 23 e Fig. 24) se fundamenta na sensação e no fenômeno. Essa sensação que ele queria tornar visível em sua obra diz respeito à relação entre o *ser* e o *mundo*, ou “lugar invisível”, como dizia. O sentir (que talvez se situe no íntimo que é o motor das inquietações necessárias para desenvolver meu trabalho) é o que permite uma experimentação menos restrita do mundo, e que encontra espaço na arte, já que essa possibilita ver o invisível. “O sentir, momento mais inocente e arriscado de todos, ao nível do qual se produz o advento-evento do mundo, erige o fundo que sustenta a atenção própria do pintor.” (MALDINEY, 1994, p.389). Tal-Coat busca captar o fenômeno em sua pintura e através dele também a luz, isso permite um abstracionismo que começa em uma paisagem ou, como eu preferiria dizer, em um espaço-tempo, já que “nessas pinturas, nada é objeto, tudo é trajeto – não trajetória” (MALDINEY, 1994, p.401). Em suas pinturas não há relação figura-fundo, o que há é uma relação entre um espaço principal e um espaço secundário, marginal. A percepção da pintura como um espaço próprio que “abriga” certos elementos, permitindo simultaneamente uma aproximação e um afastamento da vida, é um aspecto que identifico com o meu trabalho (MALDINEY, 1994). “Nessa época, muitos só viam fundos nos quadros de Tal-Coat. Ora, seu fundo não é um fundo. É um espaço. Todos os seus elementos formadores – traços, manchas, fluxos – abrem-se uns aos outros no mesmo movimento em que o espaço os investe em sua diástole.” (MALDINEY, 1994, p.401).

A perspectiva de Merleau-Ponty e as sensações que Tal-Coat buscava “pintar” me parecem interessantes porque sinto que a pintura que ultrapassa meu sentido da visão alcançando meus outros sentidos e, especialmente, gerando-me sentimentos e permitindo-me, dessa forma, aceder meu íntimo, se aproxima do mundo real à medida que, paradoxalmente, o transgride. O real, a realidade das paredes degradadas, invade meu imaginário sem pedir licença, mediante uma simples observação, e me faz sentir, sem entender o porquê, algo pouco tangível. Essa mescla de

elementos “reais” com os quais nos confrontamos cotidianamente, com a subjetividade é o que entendo por percepção.



Figura 27. *Amas Coquilles* (1970).



Figura 28. *Travesé* (1984).

O *Nouveau réalisme* foi um movimento fundado na França em 1960, por artistas como Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Villeglé, no contexto de pós-guerra e de seu consequente *boom* econômico. Talvez porque a formação desses artistas tenha sido durante a guerra, talvez porque seus impactos tenham sido demasiado fortes, há uma recorrência do tema da ruína. Esse tema é apresentado de diversas formas, mas pode-se dizer que está quase sempre presente (STONARD, 2007). Seja em contraste com a utilização de um ícone pop, aspecto que está ligado ao mencionado *boom* econômico que contrasta com a miséria e a destruição da guerra (como é o caso da colagem *Marilyn Monroe* de Mimmo Rotella, Fig. 29, ou de *Coucou Bazar* de Raymond Hains, Fig. 30), seja na alusão mais direta ao tema da guerra (como no caso de diversas obras de Gérard Deschamps) ou, seja no apelo à materialidade propriamente dita (como se pode perceber na maioria deles), a ruína parece não se desvencilhar do movimento, participando não só da poética das obras, mas de sua materialidade, o que estreita a relação entre ambas. Em outras palavras, a apropriação concreta do material está vinculada e, mais que isso, participa e compõe a poética.



Figura 29. *Marilyn Monroe* (1963).



Figura 30. *Coucou Bazar* (1973).

Dentre os exemplos citados, o que mais me interessa é a categoria das obras que apelam à materialidade na construção, como dito anteriormente, de uma poética. A materialidade, nesse caso, é o ponto inicial e é também o ponto final, já que se utiliza da própria ruína para falar da ruína. Dois artistas que o fazem de forma especialmente relevante para o meu trabalho são Raymond Hains (Fig. 31 e Fig. 32) e François Dufrêne (Fig. 33).



Figura 31. *Untitled* (1959/1960).



Figura 32. *Untitled* (1959)



Figura 33. *Untitled* (1959).

Também me interessa a série *Bâche de signalisation de l'armée américaine* (Fig. 34 e Fig. 35), de Deschamps, já que o artista apresenta o objeto em si, lonas sinalizadoras usadas na guerra pelo exército americano (STONARD, 2007), e esse objeto em si se destaca pelas marcas que possui em sua superfície. Marcas que imprimiram tempos de guerra.



Figura 34. *Bâche De Signalisation Fontana* (1961).



Figura 35. *Bâche De Signalisation De L'armee Americaine* (1961).

Daniel Spoerri, em seus *tableaux* (Fig. 36), apresenta uma poética que me chama muito a atenção. Há uma ideia de abandono, de ausência, de perda de sentido (ou talvez fosse melhor chamar de resignificação) e nova proposição para aqueles objetos que aparentemente possibilitaram um banquete, ou uma refeição. A troca da horizontalidade para a verticalidade contribui para isso. Há uma espécie de congelamento do momento em que se torna resto, em que deixa de *ser* para tornar-se ausência. De forma geral, toda ruína é ausência e é, também, sublime.



Figura 36. *Eaten partly by: Visitors of the Biennale of Sydney* (1979).

Denilson Lopes fala sobre o sublime como sendo uma experiência que se situa entre o horror e o prazer. Ao mesmo tempo em que há uma associação do sublime com o enorme, ele pode estar ligado ao minúsculo (LOPES, 2007). Há uma poética de despreocupação, ilustrada, por exemplo, pelos poemas de Manuel Bandeira, que “afirma um distanciamento para uma melhor compreensão (HERNANDEZ, 1999, p.42), uma opção pela experiência mínima, cotidiana, não-gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente (*idem*, p.11)” (LOPES, 2007, p.42). O repensar o banal que planteia o autor, permitindo reconhecer nele a delicadeza e a beleza, seria experimentar o sublime, por assim dizer. “O sublime é a base de uma educação dos sentidos a partir do precário, do fugaz, do contingente, de tudo o que evanesce rápido, mas que brilha inesperada e sutilmente. Um tesouro para ser guardado.” (LOPES, 2007, p.46).

Acredito que as percepções acerca dos elementos que são compartilhados em uma cidade, ou em um espaço urbano, quando alcançam tocar o íntimo, são experiências sublimes. Detalhando a definição de Lopes, é, talvez não necessariamente a educação, já que essa implica um parâmetro que direcione a percepção e que talvez tenda para um ou outro lado, mas o exercício dos sentidos diante do precário, fugaz etc. que “brilha inesperada e sutilmente”, que melhor consegue acessar esse nosso íntimo e preencher-nos de tal forma que a simples tentativa de definição desse sentimento se torne vaga, difícil, condensada, boba. Um exemplo em que, para mim, as palavras conseguem referir-se a esse supracitado sentimento, fazendo-nos entender exatamente do que se trata, sem ter que tentar defini-lo, é o conto *A função da arte/1*, de Eduardo Galeano. Como o próprio título sugere, não será essa, afinal, a função da arte?

A função da arte/1

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai, enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!

(GALEANO, 2005, p.3)

O contemplar o mar é sublime. É arrebatador, mas por delicadeza. É intimidante porque nos produz tamanho respeito. Sua grandeza, sua força, sua infinitude. Ao mesmo tempo sua sutileza, que o faz, até, passar despercebido (pensemos, por exemplo, nas cidades litorâneas em cujo mar se faz rotina). São seus adjetivos, suas características, que o fazem ser tão poderoso. Como as paredes, que *a priori*, são apenas paredes. Mas são tempo, são vida, são morte, são verdades que consomem e que se consomem, também.

Galeano possui uma sequência de cinco contos intitulados *Dizem as paredes*. Contos que “retratam” as paredes pelas quais passou em diversas cidades latino-americanas, paredes que possuíam escritos. Esses escritos personalizam a cidade e contam a história do país e de sua gente, e Galeano os recolhe e os ressignifica na forma de contos, induzindo seu leitor a fazer o exercício de uma pintura mental.

Dizem as paredes /1

No setor infantil da Feira do Livro, em Bogotá:
O Loucógrafo é muito veloz, mas muito lento.
Na avenida costeira de Montevideu, na frente do rio-mar:
Um homem alado prefere a noite.
Na saída de Santiago de Cuba:
Como gasto paredes lembrando você!
E nas alturas de Valparaíso:
Eu nos amo.

Dizem as paredes /2

Em Buenos Aires, na Ponte da Boca:
Todos prometem e ninguém cumpre. Vote em ninguém.
Em Caracas, em tempos de crise, na entrada de um dos bairros mais pobres:
Bem-vinda, classe média.
Em Bogotá, pertinho da Universidade Nacional:
Deus vive. (abaixo, com outra letra)...Só por milagre.
E também em Bogotá:
Proletários de todos os países, uni-vos!
(abaixo, com outra letra)
...Último aviso.

A última referência que gostaria de ressaltar é *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa. Esse conto tem me acompanhado há muitos anos. Desde meus primeiros trabalhos foi uma referência. Acho que porque eu penso essa terceira margem como um espaço de ruptura. Um espaço que não é nem uma coisa, nem outra; uma terceira margem, um terceiro espaço que se define por atravessar as normas, por transcender. Acho que as paredes podem ser vistas como *espaços-terceira-margem*, são espaços que ao mesmo tempo em que são espaço, são também tempo, são também memória. As paredes fazem parte da cidade, mas ao mesmo tempo são como esse homem vivendo numa canoa, apenas observam alheias, deixando o tempo passar, deixando acontecer:

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.” (ROSA, 2001).

CONCLUSÃO

Memorias callejeras não foi apenas o desenrolar natural de um processo que havia iniciado há anos atrás, quando me debrucei sobre as instalações. Não foi apenas o resultado de uma investigação de pintura: me fez repensar as relações que se estabelecem no espaço urbano e, assim, o próprio espaço urbano; fez com que eu percebesse o que antes era vago, a capacidade da arte de acessar (e fazer acessar) o subjetivo, o invisível, mas que é, entretanto, real e está, como o sublime, nas coisas pequenas, cotidianas, nos detalhes; desdobrou uma série de outras questões que aqui não foram contempladas, como o aprofundamento na ideia de um coletivo formado por diversos íntimos. Pode-se pensar que esse coletivo possibilita o desenvolvimento de uma identidade coletiva que é também particular.

A possibilidade de conciliar duas linguagens distintas surgiu quando decidi colocar os depoimentos em áudio, e não restringir-me, o que se mostrou um dos pontos mais interessantes do trabalho para mim, já que tive a oportunidade de conhecer elementos que de fato permitem que o outro acesse seu subjetivo, o que me abre possibilidades para trabalhos em cuja perspectiva poderia, agora, inverter-se. O simples fato de perceber que a maioria das pessoas atribui um significado emblemático para algum elemento do espaço comum me abre possibilidades para futuros trabalhos. Talvez o uso da parede fosse uma metáfora, evidentemente cuja materialidade me atrai, para questões que podem estar ligadas justamente, em um primeiro momento, à identidade coletiva antes mencionada. Fica para mim a sugestão de uma investigação mais acurada do tema e quiçá da tentativa de imersão em outras culturas a fim de pensar suas identidades coletivas.

Ademais sinto que *Memorias callejeras* ainda não está finalizado. Não pintei, por exemplo, nada que tivesse como referência Bogotá, que é a cidade que mais conheço e pela qual tenho mais carinho. Utilizar a referência de Brasília também me parece difícil, e isso abre outras questões. Terá isso a ver com a criação de um tipo de laço ou afinidade pela cidade e que, por tanto, não me permite colocá-la nesses termos?

Finalmente, desenvolver esse trabalho me aportou muito, pois me deparei com questionamentos que a linguagem da pintura gerou, fazendo-me perceber a materialidade como elemento fundamental em uma obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

- FOUCAULT, Michel. “De espaços outros”. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, Universidade de São Paulo, 2013.
- GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.
- GUIMARÃES ROSA, João. “A Terceira Margem do Rio”. In: Guimarães Rosa, João (Org.). *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- KRAUSS, Rosalind E. “Francesca Woodman: Problem Sets”. In: KRAUSS, Rosalind E. (Org.). *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- MALDINEY, Henri. 22ª Bienal de São Paulo (1994) - Salas Especiais II. São Paulo: [s.n.], 1994. 186p. Catálogo de exposição, 7-27.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “Le doute de Cézanne”. In: Merleau-Ponty, Maurice (Org.). *Sens et non-sens*. 1. ed. Paris: Nagel, 1948.
- PEDROSO DE LIMA, João Tiago. “Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne E O Problema Da Essência Da Pintura”. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 13, p. 149-161, 1998.
- STONARD, John-Paul. “Le Nouveau Réalisme. Paris and Hanover”. *The Burlington Magazine*, v. 149, n. 1251, p. 428-430, 2007.